

空間の輻輳に関する試論

IV

吉 田 裕

第8章 彷徨う舞台

1 俳優への着目、劇構造の重層化、劇場空間の変化

私たちの空間の感覚と意識は、たしかに変容している。私たちはそれを一般的なかたちで見てきたが、今度、この論考を文学に収斂させるためにも、もう少し視野を拡大し、芸術のほかの領域で何か起こっているのではないかと問いかけてみたい。そのためにはどの領域が刺激的だろうか？ 私に思い浮んでくるのは、前章の都市論の契機とした吉増剛造の「日誌」に現れた、状況劇場を発端とする演劇の運動である。

近代的な演劇の構造、つまり舞台と客席が分けられている、常設の劇場が出現するのは、西欧ではルネッサンスの頃、日本では江戸時代、すなわち近代という時期である。その形態は以後強化され、同時に、演劇を作る側でも、役割の分担が明確に成り、戯曲作家、演出家、俳優という構造が出来上がってくる。この構成は、明治以降の日本にも移入され、おもに新劇——歌舞伎や能などの旧劇と対比的にそう呼ばれた——言われる演劇活動の中で定着し、戦後にも継続される。たとえば私たちが指標に設定した三島は、小説家であると同時に劇作家であり、優れた戯曲を書き、日本の古典芸能——とりわけ能

——にも魅惑され続けたが、現実とは区別される世界という舞台の近代的な性格を最後まで重視し、そこに彼の演劇の基本を置いた。

しかし、彼がその最後の戯曲群——『サド公爵夫人』（一九六五年）、『わが友ヒットラー』（一九六八年）、『癩王のテラス』（一九六九年）——を書いていた六〇年代に、このような構成あるいはヒエラルキーに反抗するような演劇上の運動が起きる。時代的に言えば、それは一九六〇年の反安保闘争から六八年の学園闘争を経て七〇年の第二次反安保闘争にいたる異議提起の時代の様相と密接にリンクしていた——この時代の演劇運動の象徴となったテントとはバリケードのアナロジだった、とも言われる——が、その方面には必要な場合だけ立ち入ることにして、演劇活動として掬い上げてみよう。

この時期の運動は、アンダーグラウンド（アングラと略される）演劇あるいは小劇場運動と言われるが、状況劇場、早稲田小劇場、自由劇場、天井桟敷など、若い戯曲家、演出家、俳優たちの小さな劇団が数多く誕生し、

新劇をはじめとする既成演劇に反旗を翻して、自分たちの時代の演劇のかたちを模索し始めた時期だった。有名無名の無数の劇団が結成されまた解散したが、中で私たちの関心に触れそうなものをいくつか取り出そう。作家・演出家・劇団の組み合わせで言えば、唐十郎（一九四〇——）と状況劇場、別役実（一九三七——）・鈴木忠志（一九三九——）と早稲田小劇場、清水邦夫（一九三六——）・蜷川幸雄（一九三五——二〇一五）と現代人劇場および櫻社、寺山修司（一九三五——八三）と天井桟敷である。彼らの仕事はさまざまな個別の様相を呈したが、この時期に共通して現れてくる特性をいくつか取り出すとすれば、通常俳優の存在の重視、劇構造の重層化、そして劇場空間の変容という三つがあげられる。言うまでもなくこれらは密接に連携し合っている。最初のものは、演技そのものの質的な変換であり、この変換は作用を次第に波及させる。変化は次に劇の構造を変え、さらに舞台と観客席という秩序立てられた劇場空間を揺り動かす、さらにその外部へと逸脱させたようにも思われる。

このように捉えられる変化は、視点をいくらか変えるなら、時代の共有を示し、私たちの関心に触れてくるものでもあるだろう。

2 肉体とその反復 唐十郎と状況劇場

変化を、それぞれの劇団・作家・演出家の活動のそれぞれの様相にしたがって簡潔に確かめるところから始めよう。運動の先頭を切ったのは、明治大学の同じ劇団にいた唐十郎と笹原茂峻が一九六二年に結成し、後者の退団の後、前者が主導するようになった状況劇場だろう。

この劇団は、最初その名前から分かるようにサルトル的な作品を上演していたが、数寄屋橋公園でのハプニング的な上演、戸山ハイツでの野外公演、ジャズ喫茶での深夜公演などのうち、六七年に移動可能な紅色のテントを制作し、これを新宿の花園神社に設置して、『月笛お仙・義理人情いろはにほへと篇』を上演する。ここから演劇そのものに移動という性格を組み込んだ演劇活動が始まる。この上演は人気を呼ぶが、環境浄化運動を主導

する地元商店会の圧力を受けた花園神社の総代会によって、六八年六月には神社から追放される。これに反撃するかのうちに、年が明けた六九年一月、劇団は新宿西口公園でゲリラ的に『腰巻きお仙・振り袖火事の巻』を上演し、警察と衝突して唐、李麗仙、鷹赤児らが逮捕される。

同年七月から二ヶ月間、彼らはトラックにテントを積んで、沖繩まで南下し、また北上する上演活動を行い、以後、先に見たように、渋谷の金王八幡宮など都内の各所でテント上演を実行する。とりわけ上野の不忍池の水音楽堂での上演は、一九七五年まで続く。このような上演方法は、佐藤信の68/71黒色テントの、また紫テントを使用した新宿梁山泊の活動などを促す。

演劇活動を言葉や理念にまとめてしまうことは、多くを取り逃がす危険があるが、一回限りのパフォーマンスである演劇を語るには、言葉によるほかないのも事実であろう。であるなら、その危険を意識しつつ書かれたものを参照しよう。唐は一九六八年に、最初の戯曲集『腰

『巻きお仙』を刊行し、その冒頭に「特権的肉体論」と題する演劇論を置く。その中で彼は、作家の劇的な精神が戯曲の中に表現されていて役者を動かすのではなく、劇的な役者の精神が戯曲を呼び起すのだが、そのような役者はいなくなったと批判した後、次のように展開する。

例えば、今、大事変でも起って君のペンがなくなっても、君のカメラが失われても、君がまだ生きているならば肉体だけは残っているだろう。その時、ただ一本の火さえあれば始まるのは演劇なのだ。すなわち、ドラマチックな精神がダイレクトに動き出す時、そこに役者が在る。ドラマがあって、役者の精神がきたえられるのではない。

もし、演劇が、あらゆる芸術の中でダイナミズムを特徴とするならば、劇は、壁の中の華ではけっしてない。それは、外界へ、市場へと空間を切り裂き、君の魂を、政治における物理的力とすれすれのところまで

煽動してゆくものだ。そんな奇蹟が、かつて遊行民族の、あの「劇による襲撃」ともいえるような瞬間に確かにあった。そして、その渦は、唯一つの怨恨を因みに起ったのだ。ひとつの怨恨が千紫万紅の韜晦を生むというが、それを体現したものこそ役者ではなかったか。

ならば演劇はどこから始まるか？

おそらくそれはあらゆる空間へ拡がっていく役者体から始まる。役者体とは、ひよわな演出家や演劇学者の当てにならぬ脳味噌ではなく、常にさらされ、瞬間毎に死んでいく、劇を創る実体だ。⁽¹⁾

唐十郎は「肉体」といい、次節で見る鈴木忠志は「身体」と言う。同じものを指しているが、前者の言い方には情念性が、後者の言い方には抽象性があるだろう。この論考では基本的に「身体」を使うが、必要な場合には、ニュアンスにしたがって使い分けよう。いずれにお

いても、はじめに作家の戯曲があり、演出家がそれを解釈し、その解釈に従って俳優が演じる、というそれまで信じられてきた劇の作り方に対して疑念が表明され、その構造が転倒されようとする。唐は、演劇の源にあるのは役者であり、しかもその身体であると主張する。舞台上では身体は最初の権利を持つ。それが特権を与えられた身体——特権的肉体——である。役者の身体は、近代的な演劇のヒエラルキーを破る力を持たねばならず、そういう身体を持つものだけが役者となりうる。戯曲は、必要とあればその後書き留められるだろう。こうして役者は劇場の舞台の上に制約された華であることから抜けだし、座席の観客たちに襲いかかる。身体は、前もって設定された意味や感情に支配されない。それは拘束を打ち破って、自由に動き始め、舞台を変えていく。状況劇場の場合は、磨赤児、李麗仙（最初は礼仙）、大久保鷹、四谷シモンらの持つ特異な個性がそのような破壊の作用を担った。ある意味で非合理的なこの力は、了解済みの空間と時間を攪乱する力を持っていた。

この力は、遊行の河原者であった近代以前の役者の姿を借りて語られているが、これを一義的に、前近代的な身体の復権だと見なすことはしないでおう。なぜなら、そのように規定することは、土俗的ロマン派的な情念の世界への退行を引き起こす恐れがあるし（唐十郎の演劇にはその危険が無いとは言えない）、また他方で、鈴木忠志、清水邦夫、蛭川幸雄、寺山修司らと接続して、この時期の演劇をより広く見ることを難しくするからだ。問題は層をもうひとつ掘り下げて理解される必要がある。新しい演劇の中に見られる、作家の支配の転倒と消滅は、より広い視野のなかでは、あの絶対的に存在するもの——バタイユや三島においては「神」と呼ばれた——の消滅の演劇上の帰結である。舞台において戯曲家は全能の力を持つ神のような存在であった。だがそれは消えている。あるいは拒否される。だから、作者に代わって俳優の身体が現れたとしても、それは神がかつて持っていたような、確固たる支配力を持たない。事態はむしろ逆であって、身体は同一性を欠き、そのためにあ

らゆる力を侵入させ、交錯させ、逃走させる運動の触媒となるだろう。身体を突き動かし、その存在を主張させるのは、不確実性という力なのだ。

六〇年代から七〇年代の唐の作品は、おおよそのところ「ジョン・シルバー」、「腰巻きお仙」、「満州」、「リーラン」を主題とする連作に分類されよう。それぞれは複数の作品を含み、登場人物は異なる作品に行き来し複雑である。またこれらの連作群の間でも、可視的また不可視の多くの往来がある。それらの全体に触れることは出来ないで、「ジョン・シルバー」と「リーラン」の連作を、ただしその中でも作品を絞って検討しよう。

ジョン・シルバーものは唐の初期の代表する連作だが、小説も含めてシルバーが登場する作品は数多い。それらのうち戯曲を、全集に収録されている名称にしたがって挙げると、『ジョン・シルバー』（一九六五年）、『ジョン・シルバー（続）』（六八年）、『愛の乞食』（七〇年）、『あれからのジョン・シルバー』（七一年）である。⁽²⁾最初の『ジョン・シルバー』で、この海賊の存在

は、題名によってすでに告知されていると言えるが、その存在が浮かび上がってくるのは、劇の半ばになってからである。その現れ方から見えてくるものを出発点にすることは、劇の時間構造を無視してしまうことになる危険があるが、便宜上、この方法を取ろう。

スティーブンソンの『宝島』（一八八三年）では、ホーキンス少年の宝探しの冒険につきまとい、最後には行方をくらましてしまうこの海賊は、実は日本に漂着して、浅草の銭湯に辿り着き、そこで女と出会い、いっしょに暮らし始めたということになっている。しかし、三年後彼は冒険の思いに誘われ、姿を消してしまう。小春と呼ばれるその女は、男を捜して、かごに乗って（海の見える丘）にやってきて、近くの床屋に現れる。彼女は、バイオリンのケースを持っているが、そこにはシルバーに装着させる義足が入っていて、その義足がまわりの者たちの関心を掻き立て、彼女は夫の思い出を語り始める。するとそれが呼びかけになって、シルバーであるかもしれない人物が何人か、賑々しく現れる。代表的な

のは、床屋の鏡の中から現れ、盲銀、啞銀、跛銀と名乗る三人の男と、がらくたを身に纏い、七三番と名乗って、シルバーのテーマソング「死人箱には七四人」の一員だと自称し、都合四回現れる小男である。

まず前者の三人だが、彼らはその名が示しているように、目が見えなかったり、声を失っていたり、歩くことができなかったりという身体上の欠損という特性を持ち、かつ「銀」の名を含んでいて、それがシルバーを思わせる。だが、彼等は〈おいら、シルバーなんかじゃねえよ〉〈おいらも本当はシルバーなんかじゃないんだ〉と自分がシルバーでないことを白状する。小春も、〈おまえさんたちは、なんだったのよ!?〉と聞き返し、彼らが本物のシルバーではないと否定して、彼らをいったん舞台の外へと追いやる⁽³⁾。

そこにはシルバーがやはり不在であるか、あるいはシルバーの特性を分有するがシルバーその人ではない人物が、しかも複数現れる。つまり、シルバーの同一性は不安定であるのだが、この不安定さは、伴侶であったし、

なおそうであり続けようとする小春にも反照する。彼女は、シルバーの分身であるらしい者たちと共振するような動きへと誘惑される。その動きは、消える前の偽シルバー三人組の一人跛銀の言葉の中に見ることが出来る。

……小春、おまえはもうすぐ小春でなくなるだろうぜ。だって俺たちにこんな似てきたんだもんな。俺たちは、人に見られないと死んでしまうシルバーさ。思い出の切れはしなんだよ。お前の前でだけ生きることが出来た、ただの影法師さ。とても悪い奴なんだよ。でも、もう死んでしまうんだ。だって小春、お前はもういないじゃないか。はじめからシルバーがいなかったように⁽⁴⁾。

起こっていることをまずはシルバーの側から検証しよう。三人は、先ほど見たように、小春の追憶によって呼び出されるが、身体における欠損の場所が異なることによって、すこしずつシルバーから遠ざかる。それにこれ

らの連鎖の元にある、小春の夫たるジョン・シルバーも、すでに『宝島』のジョン・シルバーではなかった。なぜなら、後者が失っているのは片足だけだが、前者は、片足に加えて、片方の眼も失っていたからだ。こうして、彼等は皆、少しずつ違ったジョン・シルバーの連鎖の中にいることになる。そしてそのような動きがあるということは、跛銀のセリフに明らかに言明されているように、真正のシルバーと言うべき者はそもそものいなかったからである。

すると小春の側にも、同じ変容が見えてくる。彼女が丘の上に登場するとき、そこにはすでに二人の女がいる。彼女らはせむしで、〈何もかも瓜二つ〉の姉妹である。彼女らは、小春から、シルバーという男の名前を聞き出し、バイオリンケースの中から義足を現れさせるのだが、それはシルバーの記憶を共有することであり、この共有によって小春に似てしまう。第二幕の終盤で、この女たちは、三人の偽シルバーと別れる小春の背後に、〈あたしの小春たち〉という小春自身のセリフに誘われ

て再び現れ、紳士と床屋も引き入れて次のような掛け合いが行われる。

女 私は小春です

姉妹 (まねて) 私は小春です。

女 まねしないで。

姉妹 (まねて) まねしないで……。

紳士 おまえは、小春じゃないよ。

女 小春です。

床屋 6本足の小春⁽⁵⁾け。

ついで小春は紳士に〈おまえは小春ではないけれど、小春の思い出はあるんだよ〉と指摘される。彼女は真正の小春ではなくなっていくのだ。その時、彼女の耳に、杖の音とテーマソング「シルバーの歌」が聞こえてくる。彼女は〈たった一人の生き残りが、今帰ってきたのさ〉と歓喜する。しかし現れたのは別の人物である。

一つの声がこの部屋の恐怖と希望をひっくり返す。

小男 ごめんぐださいい。

荒縄を腰に巻き、昆虫網を背負った小男がはいってくる。

女は、呆然とする。紳士微笑む。

小男 またきたよ。

小男の右手に、一本の松葉杖がにぎられている。

小男 あかね、こんなもの拾っちゃった。(杖を差し出す) 浜にうち上げられてたんだ。これ何だい。誰のかね。え。誰の知らない。俺のじゃないな、これ。まあ、いいや。ちょっとたずねたいんだけど……。いい。ぼくさどこへ行くんだっけ、何で歩いているのか誰か知らない。ぼく、一生懸命努力しているんだけど⁽⁶⁾なんで努力しているのかだれか知らない？

現れたのは、無数のガラクタを身にまとった「小男」であった。これは彼の四回目の登場であって、彼は手に松葉杖を持っている。それは確かにシルバーの属性を備えているということだが、どう見ても、小春が待ち望んでいたようなシルバーその人ではなく、彼女の期待は最終的に裏切られる。シルバーは最後まで現れることがない。だが小春は、(あたしこんなにシルバーに近づいたことないわ)と漏らす。それはシルバーと小春が共に、真正さを欠くという性格によって共同性を持ったからである。

シルバーのこの不在についてはしばしば、当時紹介されたベケットの『ゴドーを待ちながら』の影響があるとされる。つまり停滞を打ち破るよう待たれている人物が決して到来しない、そういう現代的で同時代的な状況が示されたのだ、という解釈がなされる。それは間違っていない。だが、そのように遠くまでモデルを求めなくとも、私たちは私たちの設定の上で、三島の例を思い出すことにしたい。『豊饒の海』で本多は、運命を神速で

生きる若者が転生するのを待ち望んだが、ジン・ジャンのあと、彼の目の前には〈昆虫で言えば何か擬きのようなもの〉しか現れることがなかった。それはベケットが表したと同じ、絶対的なものが消滅した時代の不可避の帰結だった。共通する出来事が、若い世代の演劇家の前にも起こっている。

しかし、真正なものの消滅を肯うことを拒絶して自己に踏み込むという三島の対応と異なると、唐十郎においては、すでに真正さとは違うものが運動を担うことは、はっきりと不可避と受けとめられる。彼の作品において、小春は繰り返してジョン・シルバーの不在を人前に引き出し、承認を促す。なぜそのような反復があり得るのだろうか？『ジョン・シルバー』における、不在と出現そして贗物という問題については、初期から指摘がある。津野海太郎はすでに一九七二年に〈シルバーは到来に失敗したのではなく、複数化され遍在化されることによって、やはり到来したことはしていたのであろう。……シルバーを複数化するのと任意のだけれがシルバー

に変身するのと、それは同じ事態の裏と表なのである〉⁽⁷⁾と言った。そこでは、私たちが発想の源としたあの過剰なものが全体の中に押し込められて遍在しつつ世界を不安定化したのと、同じ事態が読み取られている。これを受けて扇田昭彦は、小男や三人組について〈卑俗な現実のただなかに身を沈め、断片化することによってかえって遍在するジョン・シルバー的なものの意味を明確に物語る〉⁽⁸⁾と言う。梅山いつきはさらに踏み込んで、連作ジョン・シルバーは、起源に帰ろうという意志に動かされ、ひとつの本物を強く求めているにもかかわらず、その志向がねじれてゆくことを次のように指摘する。〈唐は本連作でひたすら偽物のシルバーを描き続けた。それによって本物に向かうベクトルは軌道を変えられ、物語は螺旋状に繰り返されながら、次なる偽物を生み出していく〉⁽⁹⁾。

真正なものが消滅したとは、真正ならざるものが現れることだが、この真正ならざるものは真正なものとの間に当然ながら差異を持つ。この真正ならざるものは、そ

れが経験されるとき、この差異のために同一のものとしては現れることがない。そしてこの非同一次性のために、安定することが出来ず、反復に追いやられる。つまり真正ならざるものの経験とは、常に違ったものとして現れ、かつそれは反復されるのである。

ジョン・シルバーという真正な主体は不在で、人物は贋物となる。だがその贋物的人物は、唐が確認したように、肉体性をより強く持つ。なぜなのか？ 根拠を持たないものは曖昧であやふやな存在となるというのが通常の推測だろう。しかし、ここでは根拠を欠いた人物たちは、いっそう強い存在性を明らかにしてくる。そこには舞台に特有なと言って良い逆説的な理由がある。なにがしか理念の如き真正なものがあるなら、舞台の上の人物たちは依拠しつつそれを表現することが出来るだろうが、その真正さがなくなったとしたら、彼は自分を自身で支えるほかない。その時、俳優としての彼の身体・肉体が重要なものとして浮上してくるのだ。それが唐十郎の、そしてこの時期の演劇に現れてくる身体の内

視の理由であるだろう。

唐十郎のほかの作品においても、主人公となるべき人物は、待たれているが、現れることはなく、得体の知れない人物ばかりが現れる。『由比正雪』（六八年）の場合でも『唐版・風の又三郎』（七四年）の場合でも同じで、本物は現れることがなく、現れるのは常に贋物である。

それを一九七二年の『二都物語』⁽¹⁰⁾（八二年に『新二都物語』が書かれてシリーズを形成する）で再認しよう。第一幕では、職を求める人々と職を紹介すると自称する男たちの意味のあるようなないような受け答えから始まる。男たちは、闇で職業紹介をする者たちである。そこに食堂から追い出された一人の女が現れ、彼らの話から、女はリーラン（李蘭）あるいはジャスミンと名乗り、朝鮮海峡を渡ってきたこと、そして男たちも、プサン（釜山）から密航してきた者たちであることが分かってくる。彼女は出会う男たちに、痰壺に百円硬貨を投げ入れて貰い、汚物に塗れたその硬貨を素手で取り出すこ

とで勇氣を示す、という不思議な行為を繰り返す。その儀礼的な行為は、彼女の中に以下に見るように何か真正ならざるもの——汚れはそれを表しているのだろう——があつて、それはかき回されることで活性化され、運動を生じさせるということを示しているのではあるまいか？ だからこの行為を合図に木馬が回り出すのだ。こうして始まる物語を繋ぎ合わせると、次のような背景が見えてくる。

第二次大戦中の朝鮮で、ある兄妹が憲兵に襲われ、兄である李容九は殺され、妹であるリーランは暴行を受ける。妹は、復讐のために憲兵を待ち伏せして殺し、追求を逃れて日本に渡ってくる。憲兵には子どもがいたが、彼らは戦後取り残されて「幽霊民族」となり、戸籍を求めて日本へ戻ってくる。彼らは偽の職安を開き、そこに来る人たちから逆に金を巻き上げ、また犯罪によって世を渡っていく。ある時、東京で万年筆工場から万年筆を大量に盗み、そこに火を放つ。この放火によって、従業員の一部である少女が顔に火傷を負う。内田光子という

いうこの少女を、兄である一徹はいたわる。この兄妹に出会ったリーランは、一徹に自分の兄の面影を見て、失われた兄との関係を回復しようとする。そこから物語が動き始める。

しかし、この背景自体が曖昧である。その曖昧さが物語を跛行させ、生動させる。中心にいたのはリーランだが、彼女は矛盾した存在である。たとえば、彼女は、自分分は十九歳だと言うが、この劇の現在時を一九七二年だとすれば、彼女の誕生は五三年頃となり、大戦中に兄を殺され、その復讐に憲兵を殺したというのは、辻褄が合わない。この疑問を見透かすように、彼女は「もうひとつの時計では、あたしは三百六十歳なの」と宣言する。彼女の中では、正常とされる世界のとは違った時間が流れている。そしてこの違った時間が合理的な時間を攪乱するように、リーランが持つ空間は、もうひとつの正常な空間を侵蝕し始める。攪乱されるのは、一徹と光子という実の兄妹の空間であり、リーランは死んだ兄の面影を引きずり、それを一徹に重ね合わせることで、実の兄

妹の關係に侵入して、妹に成り代ろうとする。現実の世界が架空の世界によって攪乱され、少しずつ異なりながら繰り返されて運動の中に引き込まれる。第一幕の終わりでは次のようなところまで達する。

内田 (ハッと気づく) 光子——！ 光子——。

リーラン (立ちあがる)

内田 (奥の方を探し) 光子——。

リーラン (内田の前に立ちふさがって) あの子には会わせないわ。兄さん。

内田 あいつは一人じゃどこにも行けないんだ。

リーラン まるで、猫かわいがりね。

内田 光子っ。

リーラン あたしがいるじゃないの。あんたを、もうあの子なんかに渡しやしないわ。あたしの思いを

三十年も夢の中に閉じこませといて！

内田 わたしは、あんたなんか知らない。

リーラン ジャスミンよ、あの時、百姓どもからあん

たをかばってあげた、ジャスミンよ！

内田 ジャスミン、あなたは光子を知りませんか？

リーラン 木馬から落ちて、深い海峡に真逆さま。逆

さまで落ちてゆくとき、子供っぽいパンツが見えたわ。兄さん、もうそろそろ覚悟を決めて頂だい

よ。妹はもうあたしが交代したんです⁽¹⁾(……)。

兄のこの奪取は、光子を木馬に乗せて、向こう側へと追いやること、成功しそうになるが、あやふやである。第二幕の始まりで語られることによれば、一徹とリーランはひととき同じアパートに暮らす、そこに光子が戻ってきて、リーランは一徹に捨てられる。だが彼女はなお一徹を兄と見なし、故郷の村へ連れ帰ろうとする。〈兄さん、いい加減に足を洗って、村に帰ってらして〉。だが一徹はリーランの誘いに応えることがない。すると絶望したリーランは、彼を引き寄せながら、ナイフを逆にかけて自分の体を刺して死んでしまう。その時彼女は、自分がニセモノの妹であることを認めるのだ。

内田 私はあんたに刺されるつもりだったんだ！

リーラン (腹をおさえて) いいえ、もう潮時でした。

ニセモノはあたしの方。あんたの妹のニセモノはあたしの方。このナイフはいつだってニセモノの方を刺すの。最初からあたし、刃の方を握っていたのよ。あたし、最初から勇氣にかけていたんです。

内田 死ぬなよ。ジャスミン。

リーラン あたしは死なない女。朝鮮海峡を往来する不滅の女だもの。⁽¹²⁾

このニセモノ性が、リーランの本質である。それは確かに、最初に見た「ジョン・シルバー」連作のニセモノ性と共通性を持つ。しかしこの性格は、ホンモノに対するニセモノではなく、二重性の意味であって、この作品の中の至るところで作用する。たとえばリーランは、もうひとつの名前ジャスミンを持っている。その使い分け

は明瞭ではないが、このニセモノ性が露わにされるとき、ジャスミンを名乗るようにも見える。さらに、先にリーランの年齢に関して矛盾があるのを見たが、彼女は〈あたし、朝鮮海峡渡って来たのよ、……お母さんのおなかの中で〉と言っている。そうだとすれば、兄を殺され日本兵に陵辱されたのは、彼女の母であり、母が娘に自分と同じ名前を付けたか、あるいは娘が母の名前を進んで受け継いだのであって、どちらにせよ、リーランはそもそもアイデンティティを二重に持つ、つまりアイデンティティを拒否する存在である。

冒頭の噂の職安は、ホンモノの職安に対する二重性であり、犬とりは猫とりに変容する。第二幕で、酒場「酒とバラの日々」は、かつて万年筆工場だったと明かされる。そして、一徹の妹であることを僭称するリーランに誘われるようにして、彼女の兄や父母を僭称する男や女が登場する。題名である「二都物語」は、ディケンズの同名の作品の反復でありつつ、ソウルと東京を指しているのだろうが、根本的には二つの空間の重複を示す。さ

らにそれは、随所で仄めかされている海峡を挟んだ朝鮮と日本、植民地と本国、あるいは放浪者と定住者を重ね合わせ、かつ引き離す。この複層化する運動が、この作品のもっとも重要な点であろう。

だから、リーランが右のように自分をニセモノと認めるとしても、物語はホンモノに回帰することで終わるわけではない。なぜなら彼女は「もうひとつの時計」によって生きている「死なない女」「不滅の女」であるからだ。彼女は不断に甦って、一方で徹らホンモノを脅かし続けるだろう。他方で同じ動きによって外部の世界を誘い込み、かつ自身を外部へと溢れさせ続けるだろう。状況劇場の芝居では、最後に舞台の奥が開かれ、俳優たちが其処を駆け抜けて外へ出て行く。外部を呼び込みかつ外部へ解放するこの演出は「屋台くずし」と呼ばれたが、それは右の動きが可視化された現れだった。

『二都物語』の初演は、戒厳令下の韓国ソウルだったが、「二都」の意味は右に見たようにすでに作品の中に含まれていた。そして反復によるその拡大の動きは、テ

ントによる遊行を、日本の中へだけでなく、国境の外にまで及ぼせていく。状況劇場は、七三年春にはベンガラデシユのダッカとチッタゴンで『ベンガルの虎・白骨街道魔伝』を、さらに七四年にはレバノンとシリアのパレスチナ難民キャンプで『パレスチナの風の又三郎』を上演する（最初の計画ではヨルダン・エジプトも入っていたが諸般の事情で実現できなかった）。日本の現代劇の劇団が海外で公演するのは、七〇年前後からいくつかの例があるが、状況劇場は、それらとは違って、招待や補助金による派遣ではなく、自前の旅費によった。さらに上演は、現地の言葉によって為された。このように流動へと志向する彼らの姿は、この時期でもっとも人目を惹くものであった。

3 重なり合い離反する言葉たち 鈴木忠志と早稲田

小劇場

同じ時期に、そしてある程度まで唐十郎・状況劇場と並行するようにして活動したのは、戯曲を書いていた別

役実と演出を担当する鈴木忠志を中心に、早稲田大学の劇団自由舞台の出身者を母胎として一九六六年に結成された早稲田小劇場である。彼らは大学のそばの喫茶店の二階を改築して自分たちの本拠とし、別役の『象』『マツチ売りの少女』『赤い鳥のいる風景』などを上演する。

別役は後の二つの作品によって六七年に岸田戯曲賞を受ける。だが六八年に別役は退団し、演出家である鈴木が主導するようになる。前述の唐の代表作のひとつである『少女仮面』は、鈴木の依頼によって書かれ、この劇団で六九年に初演される。同じ年に、この劇団のもっともよく知られる作品である『劇的なものをめぐって』が上演される。七六年からは、富山県の利賀村に本拠を移し、鈴木は演出方法は「鈴木メソッド」として体系化される⁽¹³⁾。ギリシア悲劇やシェクスピア劇にまでレパートリーを拡大し、八四年には劇団名をSCOT (Suzuki Company of Toga)と名前を変え、日本で初めての国際的な演劇祭を利賀で主催して成功させ、もっとも著名な劇団となる。

七〇年前後という私たちの関心から、この劇団の活動のうち取り上げたいのは、『劇的なものをめぐって』である。この作品は、六九年にⅠ、七〇年にⅡとⅢという三作が創られるのだが、「白石加代子シヨウ」という副題が付されたⅡがもっとも評判が高く、かつ台本が公開されているので、それに絞って検討しよう。この作品には際立った一つの特徴がある。それは、この作品は特定の作者によって書かれた戯曲に基づいて演じられる、という構造を、あからさまなまでに持たなかったという点である。この作品は、これまでのさまざまな劇作家の戯曲作品から、そして戯曲に限らず小説、論説、歌曲などさまざまな種類の、また江戸期から昭和までのさまざまな時代の言語的素材から抜き出されたテキストを組み合わせることで創られた。

提出された問題は、複数の層を成していて、それぞれが私たちの関心を刺激する。最初は、右に述べたようにこれが「作者」を持たない作品だという点である。同時代の若い演劇人たちと同じく鈴木にも、まず作家がい

て、書かれた戯曲があり、それを演出家が解釈し、俳優が実現するという近代的な演劇構造への批判と、それと表裏をなす、俳優という存在に対する着目があった。六年の段階で、彼は次のように述べている。

舞台上の劇について語るならば、ともあれ舞台という秩序のなかで、自己の内部の幻想を外化する際に不可避なものとして存在する、と自分に思えるものについて語る以外ないだろう。それは言葉であっても、肉体であってもよいが、私にとってはそれらを一回性という場のリズムとして同時に意識化する俳優という存在においてほかにない。自己実現の仕方としての俳優という人間存在の問題だけが、演劇を語るに際しての避けることのできないものである。わざわざ他人の前に肉体をさらし、言葉をしゃべりにいく人間が存在する、そういうことを必要とする人間が、はたして本当にいるのかどうかということをおいてない。⁽¹⁴⁾

『劇的なものをめぐってⅡ』は、既成の戯曲を分断しさまざまな組み合わせることで、作者を消去する。それは作者という全能たろうとする支配者を拒否する志向のもっとも過激な試みだった。この試みによって劇の近代的な構造は解体され、言葉を発する存在としての俳優が浮上してくる。この俳優とは何者であるのか？ 彼の中で何が作用しているのか？

人間は自分一人だけで充足していることが出来ず、外の世界へと働きかけようとする存在であるという認識が、その根底にある。この欲動のために、人間は他人の前に身体を晒し、言葉を発しようとする。これはあらゆる人間に備わった欲動である。そして演劇をするとは、その欲動をもっとも初源的な水準で確認し、その確認を通して欲動を現実的な水準にまで引き出し、実行させることである。

問題は、より具体的には、作家に従属する私的なものとしてあるほかないセリフの言葉を、その支配から離脱させて作動させること、それによって発語する人間を出

現させること、そしてこの出現を強化して複数の人物の関係からなる演劇となるまで可視化することだった。この試みの実践が『劇的なものをめぐって』だったが、それがどのように実現されたかについては興味深い覚え書と、結果としての台本が残されている。まずは七七年に書かれたいくらか回想的なエッセイ『劇的なものをめぐって・Ⅱ』について」から見よう。

初演当時、いちばん理解されなかったのは、この舞台のできあがる過程に関することであった。この台本を私が書いたと思った人が多かったのである。完成した戯曲作品があつて舞台づくりを始めるのは、新劇界のみならず演劇界一般の常識であるから、そう思われなくても不思議はないのだが、正直に言って、こんな飛躍の多い構成台本をはじめから頭の中で考えついていたら、私はまぎれもなく演劇史はじまって以来の天才だっただろう。これはまったく早稲田小劇場という特異な集団の、現場での協働作業Ⅱ初日までの稽古の過

程でできあがったものである。ということとは、偶然性を最大限に活用した台本であるということだ。だから、現在の時点で百日近い稽古の迂余曲折を筆にすることなど、とてもできるものではない。セリフを削ったり足したり、いろいろな音楽を間断なく流してみたり、配役を入れ替えたり、障子の吊り方を毎日工夫してみたりしたが、なぜこうなったのか、今になってみれば想いかえすことすら困難である。『湯島の境内』の場面なども、初めは早瀬も登場してその通り稽古していた。それが、いつ、何がきっかけで白石の一人舞台になったのか、と問われたら、世阿弥にならって“試みて良きについたのだ”と答えるのが、いちばん正しいことと思える。それが現場というものの唯一の原則だし、まったくそのように稽古していったからである。そして、初日の幕があいたら、ひとつの構成台本ができあがっていたというわけだ。⁽¹⁵⁾

これは確かに、極めて特異な劇のつくられ方である

う。先行する戯曲は作者を奪われて無名化され、断片化され、属性を剝奪され、ただ言葉であることにまで還元される。この還元作用を請け負うのは現場での共同作業であり、組み上げられる俳優の演技である。この俳優の演技もまたこれらの浮上してくる言葉の反映を受けて変容する。そこに肉体を晒し、言葉を発する者が露呈してくる。そのことが赤裸々に語られている。

鈴木がこのような裸形となる言葉をしばしば取り出したのは、後で見えるように歌舞伎作家である鶴屋南北の作品からだ、その理由を、南北の作品は、戯曲として書かれたというよりも上演のための台本として書かれて残ったものであるからだとした上で、〈おそらく南北とは、無名性の代名詞であり、無名性とは、ブルジョア的価値意識である私有意識からもっとも遠いものであり、だれにでも扉をひらく豊かな宝庫の謂である〉⁽¹⁶⁾と述べている。変形されながら、どの時代にも受け入れられる可能性を持つこと、それが無名性の意味であり、演劇の言葉なのだ。鈴木はこの後、唐十郎ら作者名を冠した作品

を上演し、エウリピデスの『トロイアの女』を演出するが、これらは、作家や古典に戻ったというのではなく、同時代の作家の中に、古代ギリシャの悲劇作家の中に、無名性を見、またそこに無名性を明らかにし得る促しを見たと確信したからであろう。

この無名性は、『劇的なものをめぐって』では、白石加代子という特異な女優——その高度な集中力に基づく演技が観客を驚かせたことは、当時の劇評に見ることが出来る——によって実現されたが、彼女が実現したのは、どこまでも変容し、あらゆる固有性を振り払って現れる、身体としての俳優の存在だった、と言うべきである。

初日の幕が開いた時によく出来上がった構成台本——引用に際してどのような加除がなされたかを記録し、演出ノートと次の上演のためのメモも加えた——が残されている。⁽¹⁷⁾それを検討の対象としよう。便宜上、この作品を外側から概括することから始める。これは長屋らしきところで、精神を病む一人の芝居好きの女が、芝

居や物語で知られたさまざまな情痴関係の中の女——時には男——に同化し、それを演じるという構成によって始められる。作品は全部で十場から構成されることになった。それらの場で僭称される場面は、同じ素材が二度使われることもあるが、次のようである。第一場・ベケット『ゴドーを待ちながら』、第二場・鶴屋南北『桜姫東文章』、第三場・ベケット『ゴドーを待ちながら』、第四場・鶴屋南北『隅田川花御所染』、第五場・泉鏡花『湯島の境内』、第六場・泉鏡花『化銀杏』、第七場・都はるみの歌『さらばでござんす』、第八場・鶴屋南北『隅田川花御所染』、第九場・岡潔『日本人のこころ』、第十場・鶴屋南北『阿国御前化粧鏡』と森進一の歌『女のためいき』。これらを眺めて、作品を女の情念を集約する作品、あるいは歌舞伎の復権を目指した作品と言われることもあるのだが、今は私たちの関心事である作品の構造という視点から眺めよう。

この「構成台本」はきわめて興味深いが、全体を検討する余裕がないので、いくつかの部分だけを取り上

げる。まずははじまりの部分である。それはベケットの『ゴドーを待ちながら』の冒頭のエストラゴンとウラジミール（エスとウラと略称される）の対話が、〈廃屋になった長屋の昼下がりに〉を背景として繰り返されかつ逸脱することから始まる。この始まり方は、前節で見たように、『ゴドー』そのものの影響というよりも、絶対的なものが消えてしまった時代の意識の反映とみるべきだろう。ウラジミールによれば、二人はゴドー（名前は伏せられている）と一本の木の前で待ち合わせをしている。対話は、いくつかのせりふを変えたり略したりしつつ進行し、途中から変貌が始まり、南北の『桜姫東文章』の「岩淵庵室の場」へと接ぎ木されて第二場となるのだが、その変換の場面は以下のようである。

エス 葉っぱはどこだ。

ウラ 枯れちまったんだろう。

エス 涙も尽きてか。

ウラ でなけりや季節のせいだ。

エス だが、こいつはどっちかっていったら喬木じゃあないか。

ウラ 灌木だよ。

エス 喬木だ。

ウラ 灌木だよ。

エス 南北かな。

ウラ 南北？ そりゃ、いったい、どういう意味だね。場所を間違えてるとでもいう気かい。

エス もう来てもいいはずだからな。

舞台中央奥、障子の折り重った後から「アイヤ、それへいてあひませう」のかけ声が聞こえる。と同時に、スチールギターの音楽「むらさき小唄」が鳴り、男前の衣裳を着た白石加代子が登場する。舞台中央、畳の上に立ち、客席に会釈をおくり、頃合いをみてミエをきつてきまる。

これより南北の「桜姫東文章」「岩淵庵室の場」。清玄、桜姫のやりとりが始まる。むろん白石加代子が清玄のセリフを言い、いままでウラジミールのセリフを言っていた男が、洗濯

をしながら桜姫のセリフを言う。エストラゴンのセリフを言っていた男は、もっていたポストンバックより、バネ花をとりだし、飾りつけをし、オモチャのようなカメラで白石Ⅱ清玄を撮したりする。

ウラ アレエ。

清玄 ヤ、其方は。

ウラ 清玄様か。

清玄 ヤ、桜姫どの。

ウラ エ(18)。

変容が始まるのは引用の八行目からであって、ウラの「灌木だよ」以下の三つのせりふは鈴木忠志によって挟み込まれたものである。少し先立つ箇所、ウラが待ち合わせは灌木の前でだ、としたのを受けて、エスが喬木だと混ぜっ返す。それをウラが灌木だと訂正するが、エスは今度はカンボクを、語呂合わせされたナンボクという音像へとをずらしてしまうのである。そしてそのナ

ンボクという音像によって、鶴屋南北が呼び出され『桜姫東文章』が始まってしまふ。このようにいわば斜めに別の世界が入ってくるような接続の仕方は、前節で見た『二都物語』における、一徹と光子の世界に対するリーランの侵入の仕方に似ているし、それ以前に小説や絵画の場合に見てきた空間の重複現象とも共通するだろう。

ゴドーの代わりに清玄が来るのだが、ただしその時もすんなりと入れ替わるわけではない。というのも、まずはゴドーは決して到来する人物ではない以上、清玄はゴドーのニセモノであると言わねばならない。そして清玄は、男の衣装を着た白石加代子によって演じられる。ニセモノ性は、男を女が演じることによって累乗される。もともとあった戯曲の構成はずれて演じられる。その結果、作家が意図した思想（そんなものがあるしてだが）ではなく、違った世界を接続させるものとしての俳優そのものの存在が、そこに浮かび上がってくる。

これは第一場から第二場への転換だが、後に続く場の転換の場合にも同様の仕組みを見出すことが出来る。

『劇的なるものをめぐってⅡ』が複数の素材からなり、それらが十に及ぶ場を構成し、その交替はそれぞれ違つたやり方で錯綜しているのだが、そうだとしたら、この作品は単なる先行するテキストのつなぎ合わせではなく、その錯綜をそれぞれのテキストの内部にまで及ぼせる。内部でのこの断層が良く見えるのは、たとえば第五場である。これは新派の演目中もっともよく知られた泉鏡花『婦系図』の「湯島の境内」の場面、早瀬と鳶の別れの場面を下敷きになっているのだが、先ほどの鈴木回想のなかでも『劇的なるものをめぐってⅡ』形成の典型的な例として挙げられ、また実際に上演に立ち会った観客たち批評家たちもとても印象が強かったとする場面である。鳶の役は白石加代子で、それは次のように演じられる。

子供 母ちゃん——食事をさせようとして、スプーンを白

石＝鳶の口元へ持って行く——

お蔭——そのスプーンを払いのけ——手切れかい、失礼な。

子供 ●5 母ちゃん、喰べないと死んちゃうよ。——

飛びかかり、おさえつけてたべさせる——

お蔭 あの、先生が下すつたんですか。

●6 ——

——喰べながら——恚^かうした時の気が乱れて勿体ない事をしやうとした、そんなら私、故^{わざ}と頂いて置きますよ。 ●7 ——

●8 ——

私より貴方は……然うね、お源坊が実体に働きますから、当分我慢が出来ませう。私……もう、やがて、船の胡瓜も出るし、——立ち上りモジモジしはじめる。おしっこをもらしてしまった様子——お前さんの好きなお香々をおいしくして食べさせて誉められやうと思ったけれど、……あゝ何を言ふのも愚痴らしい。あの、それよりか、お前さんは私にばかり我まゝを云ふ癖に、遠慮深くつて女中にも用はいひつけ得ないんだもの、

……これからはね、思ふやうに用をさして、不自由をなさいますな。……寝冷えをしては不可ませんよ。——四つんばいになり、自分で裾をめくって、ふけというように子供にさいそくする。子供その尻をふく。鼻紙飛ぶ。——私、山百合を買つて来て、早く咲くのを見やうと思つて、荅^{つぼみ}を吹いて膨らましていたんですよ、水を遣つてくださいな……それから。⁽¹⁹⁾

精神に異常をきたした女がさまざまな女の物語を僭称していくというのが、この作品を包括する構図だが、女には子供があつて、その子供が母親であるこの狂女の世話をしている。子供は母親に食事をさせようとして、たくあんを与え、女はそれを囁きながら、『婦系図』の「湯島の境内」の別れの場面のセリフを語っている。相手の男（早瀬）のセリフは、子供が引き受けている。母親の狂気の発作に何度か立ち会うことで、セリフを覚えてしまったのだろう。だがあるところからその役割を止め、また母親から要求されてセリフを言い始める。〈子

供が早瀬の台詞を言わないのでとびかかってなぐりつける」というト書きがある。なぐりつけられた子供は、ふたたび早瀬のセリフを朗読する。●で示されたのが、その欠落部分であって、頭注でその元のセリフなどが示されている。あるいは追加されたものもある。

この断続的な重複の中で、重複そのものがいっそう流動的になって現れる。子供が狂女にたくあんと与えて食べさせる場面は、『婦系図』本来の作中での、早瀬が自分の師から、暗黙の内に手切れ金にするようにともらったいくらかの金を、へまだ借金も残つて居やう、当座の小使ひにもするやうに、とお心づけ下すつたんだ」と語って、薦に与えようとする場面と重なり合う。そこではたくあんという卑俗な現実が幻想をかき消し追放するが、同時に、侵蝕された幻想はいっそう強度を高め、スプーンを払いのけることで、この現実を押し返そうとする。言葉は二重性を備えつつ、もとの文脈中で持っていた意味作用を強調することになるのだが、鈴木はこの場面に注を付けて、へことばと身体行為のずれを見せるこ

とによって、ことばに違ったひろがりをもたせると同時に、それを喋っている人間の内部の、見えないドラマを鮮烈に想像させる⁽²⁰⁾と言っている。言葉の中の断絶は、語る人間の内部にこれまで存在していなかった動きを作り出すと言うのだ。

ここにはさまざまな断層が食い入っているのが分かる。もっとも明瞭なのは、子供の存在に表される現実と、自分はお薦だと思っている女の想念の間の落差である。この落差は、女が自分は哀切な別れの場面にいると思ひ込んでいる一方で、たくあんを食い散らし、失禁し、子供に世話をさせるというグロテスクな所作をすることによって拡大される。だが、女の入り込んだ世界もそこで完結しているわけではない。なぜなら、その幻想を支えるもう一つの柱である早瀬からの応答は、次第に消えていくからだ。女の幻想は、ここかしこで破綻している。しかし、その破綻をむしろ動力とする力が現れて増幅され、破綻そのものを乗りこえていくのだ。

仮に現実と幻想というふうに言うとしても、それらは

画然と区別されて並列して進行するのではなく、それぞれの中に過剰や欠落を持ち、それによって挑発し合いまた侵入し合う。この動きがもっとも問題提起的であるところのものではないのか？ 梅山さつきは、『劇的なものをめぐってⅡ』に、引用された物語世界の時間、劇が上演されている時間Ⅱ現在、白石が演じる〈狂女〉の時間、の三つの時間が流れ、それらが絡み合うことで劇中劇が出現と消失を繰り返している、と指摘している。⁽²¹⁾ お蔭を演じた白石加代子は、この場の様子を、最後の殺しの場面よりも面白く、〈セリフは叙情的に、体はおしっこを済ませた解放感、お尻まぐられた抵抗感だっ(22)て乗りこえなきゃなんないし、それだっで一瞬でしょ〉という言葉で平易に語っているが、意識と体の間に幾層にもわたる分裂があること、それが彼女の演技を突き動かしていることがはっきりと意識されている。鈴木も〈排泄行為とセリフの叙情性のと対比〉があることを脚注で示唆している。

これらの記述を私たちの関心から読み直すなら、それ

は同じ時期、私たちが文学において見出した出来事、つまりけっして何か決定的なかたちに落ち着くことのない出来事との出会いに似ていることがわかる。後藤明生の『挟み撃ち』では、橋の上に立ち止まった主人公の口から、現実と物語を問わず、また日本と外国を問わず、あらゆる橋の名前が溢れ出たが、それはつまり彼の口があらゆる橋の名前の到来と出立の地点となったということだ。『劇的なものをめぐってⅡ』においては、白石加代子という俳優の身体は、それと同じく、東西古今のあらゆる劇的なテキストの到来と出立の場となって、舞台の上で散乱する。

根底で作用しているのは、古井由吉の『杳子』の、出会いを確かめようとする二人の会話が常に食い違ったという経験と同質の経験だろう。鈴木は冒頭に引用したエッセイ『明日の演劇空間』について「で、俳優のこ(23)とを、〈それら(言葉と肉体)を一回性という場のリズムとして同時に意識化する俳優という存在〉と言っている。所作もセリフも一回限りのものとして、現実化され

る。一回限りのものであるとは、同じものとして再生されることができないということだ。それらは繰り返されながらつねに異なったものとして現れ（それは贗物となるということでもある）、そのために安定することが出来ず、さらに反復されることを求めてくる。反復は差異を醸し出す場でもある。そうした性格から見れば、舞台とは、決して固定されるものではなく、一回限りのものの繰り返しとされる出現へと不断に還元され、それ自体複数の層を成して実現され、舞台の外へと溢れ出そうとしているものであるのだ。

4 時代の刻印の下に 清水邦夫・蜷川幸雄と現代人 劇場・櫻社

唐十郎や鈴木忠志と間違はなく水脈を同じくして、同じ時期に、そして唐と状況劇場の場合と同じく新宿で、演劇にもう一つの事件が起きている。一九五四年に、当時の新劇の活動に批判を持った若い俳優たちが、青俳という劇団を結成し、安部公房、清水邦夫、ピランデルロ

等の作品を上演していた。翌年俳優としてそこに入団した蜷川幸雄は、六七年頃に演出に転向し、年齢が一つ下の清水邦夫に戯曲の執筆を依頼し、群像劇『真情あふる軽薄さ』が書かれる。しかし、それを上演しようとして、なお社会主義リアリズムの傾向が強かった劇団の同意を得られず、蜷川は、清水のほかに岡田英次、蟹江敬三、石橋蓮司ら数人の俳優とともに青俳から脱退する。彼らは六八年に現代人劇場を結成し、翌年九月にこの戯曲をアートシアター新宿文化で上演して、大きな衝撃を与える。

これは、切符——何の切符なのかは明かされない——を買うために並んでいる行列に向かって、一人の青年が、あとからやって来た一人の若い女と一緒に、ほとんど無意味な話題を投げかけ、挑発し、その行列を壊乱しようとする物語である。彼は最後に行列を守ることに回帰する人々と警備員からの逆襲を受け、殺されてしまう。これはあきらかに、戦後の秩序に反抗して大学を占拠した、当時の学園闘争の顛末を反映した劇だっ

た。ちなみに、六八年の十月には新宿騒乱事件、翌六九年一月には安田講堂事件があり、そのあたりを頂点として運動は衰弱に向かい、秩序は回復されようとしていた。蜷川によれば、彼らは後で見えるように（その時にしか成りたない演劇）を創ろうとしていたが、『真情』はその実践の最初の一步だった。

『真情』の脚本に加えて際立っていたのは、その演出だった。アートシアター新宿文化はもともと映画館であって、演劇専門の劇場ではなく、映画上映の終わった後に、若い演劇家たちに上演の機会を提供していた。初日劇場前で列を作り、長い時間を待って入場したという扇田昭彦は、上演の様子を次のように伝えている。開演とともに客席の通路から数人の男女がさりげなく現れて、舞台の幕に向かって小さな行列を作る、そこに一人の青年が登場し、列に加わり、苛立って「早く幕をあげろ！」と叫ぶ。その声とともに幕が上がると、舞台の階段の上にも長い四十人ほどの市民たちの蛇行する行列ができていて、観客がついさっきまで並んでいたのとそっ

くりの行列がまるで鏡像のように舞台の上に再現されていたのだ、と。⁽²³⁾

この開始の後、台詞はおもねるようにまた怒号のように飛び交い、挑発に挑発が応え、反発と思いがけないすり寄せが交互する。スローモーションが導入され、舞台は一瞬別の世界の様相を見せ、ついでまたうねり始める。まずは冒頭部分から引用しよう。始まったばかりで、青年が行列に向かってなにやら呼びかけるところである。

青年　ねえ、加藤さん、加藤さんよう！　加藤さんた

ら！

行列の中の男（97）、困ったようにもじもじした。

男 97　僕はきみを知らんよ。

青年　くそ！　俺だって知るもんか。

男 97　だってきみは、今僕の名前を……

青年　佐藤、加藤は、犬の糞。これだけ人間がい

りゃ、加藤とか佐藤とかいう名前の奴が一人、二

人いる。ね、佐藤さん。

男 97 加藤だったら。ヘンな名前とまちがわないでくれ。

女 92 (隣の女(91)に) いやね、酔っぱらい。

青年 酔っぱらい? 冗談いうな、悪質なデマだ。陰謀だ。俺はたった今、飲み始めたところ。横眼でちゃんと見てたろ、ねえちゃん。右や左の旦那様、見て見ぬふりをして見ていた市民の皆様、この罪もない青年のために勇氣ある証言をお願いします。くそ! 証拠写真なんてこういう時にとっておくもんだ。ここで封を切った。そしてたった一杯飲んだ。それだけだよな。

男 100 バカ。そのウイスキーをあける前に、どこかのバーで吞んできたかも知れないじゃないか。

青年 なるほど。さすが疑り深けえや。刑事になれる素質充分。待てよ、本当の刑事かも知れねえ。

男 100 被害妄想。ただ切符を買うための行列に、どうして警官がまぎれ込んでいる?

青年 という口のきき方をする奴こそまさに刑事臭いぞ。⁽²⁴⁾

このようにして青年は、列という秩序を守る人々に、軽薄に、くすぐるように、からかうように語りかけ、人々の平常心を苛立たせ、突き崩す。そこに今度は、心中の生き残りと呼ぶ若い女が現れて、青年に加担し、人々の反発をさらにかき立てる。かと思うと、今度は正体不明の中年男が現れ、青年をよく知っていて理解していると擁護し、人々の怒りから保護するような言動を見せる。だが、今度は青年がこれに対して苛立ちを見せる。この中年男は最後に、倒れて死んだマネをしている青年を蹴とばして、潮目が変わったことを次のように宣言する。

青年 いててて! なにすんだよ、死んだマネぐらいさせてくれ! 誰にも迷惑はかけないじゃないか。

中年男 (時計を見て) 時間的にリミットなんでね。これ以上キミと遊んでいられないんだ。(さっと手を上げる)

音楽がやむ。

客席から整理員数名、楯と棍棒を持ってパラパラかけ登ってくる。

青年をとりまく。

中年男 わたしはキミを愛してる。ほおずりしたいくらい。食べてしまいたいくらい。でもこれ以上時間をかけるつもりはないね。(合図する)

整理員、突如、無言で棍棒をふりあげ、寄ってたかってたたきのめす。

先刻の迫真の演技とことなり、血をふきボロ切れのようにあっさり倒れる青年。

行列の連中、こわごわそばへ近づく。女(103)、コーモリでつついた。

青年、動かない。

一同、顔を見合わせる。

中年男の合図で、整理員たちは棍棒で青年を撲殺する。これも明らかに、いったんは理解者のように振る舞いながら、最後には占拠を解くために大学内に機動隊を導入した大学教師たちのパロディ、拡大するなら当時安全な場所から同調的な姿勢だけを示した進歩的知識人と言われた人たちへの批判であった。そして女もまた、行列の中から出てきた一人によってマシンガンで射殺される。⁽²⁶⁾

扇田によるなら、劇も演技もリアリズムではなかったが、ここには虚構を越えた、恐ろしく切実でリアルな感覚があった。また舞台が終わった時も、劇的な世界は終わらなかつた。扉の前には、俳優が扮した整理員たちが棍棒を持って立ちふさがっていて、観客は彼らを押しつけなければ外に出ることができない。そこでは舞台の延長のような、挑発と懲罰の運動が交互した。始まりがいつどこであったかがよく分からないのと同様に、終わりもいつどこにあるのかよく分からない。このような劇

場空間のあり方が作り出されていたのだ。舞台上の出来事はなによりも観客を挑発していた。挑発は、劇のなかに至っていつそう強力となる。蜷川幸雄は、この上演の様子を次のように書き留めている。

客席は連日超満員だった。観客は興奮していた。ある夜は客席でジグザグデモが始った。ある夜は現実と虚構の区別がつかなくなった観客が舞台へ駆け上がり、整理員に体当たりした。ある夜はジュラルミンの楯を持った整理員に無数のつぶてが飛んだ。これがぼくの演出家としてのスタートだった。⁽²⁵⁾

劇場の内部で、通常、舞台と客席ははっきりと分けられている。そして劇場が内部にそのような分割を包括している時、今度は劇場の内部は、その外部とはっきりと隔てられている。そのことが近代の劇的な空間を保証していた。ところがこの保証された空間が揺らぐ。劇場への入場のために作られた行列は、客席から舞台へと進む

男女の俳優——最初観客と見分けが付かなかった——によって受け継がれ、舞台の上の行列に接続される。つまり、劇場の外の状況は、劇場の中に導き入れられ、客席と舞台という垣根をも越えて、舞台の上になで侵入していく。そして今度は反対に、舞台の上の動きは、逆流して、客席に流れ込み、観客を揺り動かし、立ち上がらせる。現実と虚構の区別がつかなくなったとは、ふたつの領域を分割する構図が安定を失ったということだ。劇場は、そのような混沌が促され出現する場となった。劇場の中で、それまで定立していた舞台と客席の間の区別を崩していくことで、ある未知の重層的な空間が引き出されたのである。唐十郎と状況劇場では、最後に舞台奥のテントの幕間が開かれ、舞台は外の空間に向かって解放され、これは「屋台くずし」と呼ばれたが、それと比較するなら、『真情』の場合は、この解放は、劇のはじまりの場面に設定されていた。演出は劇場の内部で舞台と客席を混融させ、終った時にはそれを劇場の外になで溢出させる、というラディカルな様相を持った。

このような演劇はどこから発想されたのだろうか？ 私たちはこの時期の演劇の変革を三つの相で眺めることを提案したが、その一つである俳優の存在への関心を、清水と蜷川の演劇の中にも見ることが出来る。第6章「われわれの時代と社会で」では、時代の変わり目、つまり新しい時代を知るための先行する時代の終わりを示す役割を三島が果たしたと設定し、演劇の場合においては、唐十郎が、ニセモノを跳梁させることで、三島のなテーズに対する批判を象徴的に実行するのを見た。俳優については、蜷川幸雄はもっと明瞭に、三島への不満を言明している。彼は一九七四年に、いわゆる商業演劇に進出し、『ロミオとジュリエット』の演出を成功させ、七六年には国立小劇場で三島の「卒塔婆小町」と「弱法師」を演出し、その何度か三島の戯曲を取り上げる。その機会に彼は三島の演劇について、自分は彼の戯曲を一度も面白いと思ったことはない、それは彼の戯曲が文学としての完成を目指すものであって、俳優の肉体や演出を拒否しているからだ、と述べる。だから、演劇の現場の人

間にとって、三島の作品の演出は苦痛をとまなう作業となると確認し、自分の試みを次のように言う。

文学作品として見事に完成された戯曲を、どのように現存する演劇にするのか。具体的な演劇とするのか。俳優を決して信じていないこの文学者の強固な文体を、どのようにして芸能する者は芸能化するのか。なによりも卑猥、猥雑にしてなお聖なる高みに馳け上ることのできる俳優を、文学のためのぬり絵師とせず、具象と抽象を瞬時に移動する綱渡り人とするのか。これは文学と芸能の対立だと、演出家としてのぼくは強引な設定をしよう。これこそバネだ。⁽²⁷⁾

この中に、戯曲の文学性を解体させ（それはある意味で文学そのものを解体することでもある）、演劇へと変容させる強烈な意志が見えている。その役割を担うのが俳優である。俳優は文学の塗り絵師ではない、というのは言い得て妙だが、それは三島が、美であれ行動であ

れ、彼の関わった領域のすべてに持たせようとした性格、つまり彼が真正さと呼んだものの、演劇の場で規範となつて現れるものを打ち破ることだった。思想や美意識と言われるものを、俳優を現存させることで越え出ようとするこゝだった。

この志向は『真情』で、青年の発する機関銃のようなセリフと、それに対する戸惑いまた憤りに満ちたやり取りによって実行される。このやり取りのなかで、言葉は意味づけのシステムからはずされて浮遊し、ただ語られるものとなり、それによって挑発の作用を持つことになる。動きは波及して、劇と劇場を挑発してかき乱し、さらには劇場の外にまで溢れ出ようとする。それは劇が現実に對して、その反映に留まるのではなく、共振するほどまでに接近し、あけくまに政治にまで衝突することまで促し、またためらわせなかった。彼らは演劇はそのような動きを持ち、そしてそのように動くことが求められていると信じたのである。

『真情』はたしかに、劇場という形態を内部から溢れ

出るような動きをつくり出しただろう。けれども、何かが達成されたとは、次の問題が明らかになる時でもある。このような外部との交感を持続するものであるのだろうか？ この動きは青年から発して周囲へと及んでいったものだが、青年と女が殺されたように、遅かれ早かれ圧殺されていくことだろう。この抑圧に對してはどのように應對できるだろうか？ 可能なのはただ、それを自覚し、一瞬であるとしても捉え返すことだけだ、というのが、清水や蜷川の考えであつたように思われる。

彼らはこの抑圧と衰弱には自覚的だった。そのことは彼らの作品歴が示している。蜷川と現代人劇場は、七〇年九月に清水の『想い出の日本一萬年』のあと、七一年四月に鶴屋南北の『東海道四谷怪談』を上演し、伊右衛門の姿を借りて、理想から転落してゆく男の姿を浮かび上がらせて見せた。そして同年十月に上演された、清水の『鴉よ、おれたちは弾丸をこめる』は、『真情』以上に、成田空港建設反対闘争という現実の事件を色濃く反映する——若者たちが戦わなくなつてその代わりに老婆

たちが現れるという批判と挑発を兼ねた——作品だった。しかしその直後に、劇団はとっぜん解散してしまう。劇団員相互の創造的緊張感が薄らいだためだ、と蜷川は言う。⁽²⁸⁾だが蜷川、清水、石橋、蟹江は、翌七二年に櫻社を結成し、十月に清水の『ぼくらが非情の大河を下るとき』を上演する。背景にはその年の二月に起きた連合赤軍事件——内部対立から十二人を殺害して急進的左翼運動の自壊を露呈した——がある。劇の最後で、狂気の弟を刺殺してしまった兄は、弟の死骸を背中に負って客席の間の通路を通過して消えていく。

そして七三年五月には唐十郎に依頼した『盲導犬』を上演し、十月には清水の『泣かないのか？ 泣かないのか？ 泣かないのか？』を上演して、櫻社も解散する。これには蜷川が商業演劇での活動に乗り出したこともきっかけになっている。前述のように彼は七四年五月にシェクスピアの『ロミオとジュリエット』を演出し、成功を収めるが、当時の小劇場運動の担い手たちからの反発は強かった。これによって清水と蜷川の共同作業は

終わりを告げる。解散に至る前後の事情について、清水は、『鴉よ』から『泣かないのか？』までの五つの戯曲を収めた七四年の著書『ぼくらが非情の大河を下るとき』の「後記」で、次のように語っている。

ここに収録された作品は、すべて〈新宿〉という街で上演してきたものである。とくに、「鴉よ、おれたちは……」「ぼくらが非情の大河……」「泣かないのか？……」は、一九六九年から七三年まで新宿アトシアターで毎年連続して上演してきたものであり、「街」および「街の無名戦士」を一貫したモチーフにしてきた。

この小屋とぼく及びぼくの戯曲を上演する仲間との出会いは甚だ運命的であった。戦後ニュース映画館として発足したこの小屋は、街路からすぐとび込める公衆便所のような気易い関係を「街」との間に持っていた。事実、入ってくる客は、気まぐれにとび込んでくる通行人が多かった。しかもその通行人は客席に坐っ

ても「芝居の観客」に変化せず、通行人のままそこに乱入している観があった。それはぼくらにとって、ひどく不安ではあったが、一方その気まぐれな視線を食いとめる作業に新鮮な緊張感を覚えた。なぜならその通行人たちの視線は「多様な現実」に他ならなかった。通行人は規制されることを好まない。通行人は通行人としての獣性を飼育されることを極度に嫌う。それも当然で、もしそれが飼育された時にはもはや通行人でありえないことを知ってるからだ。彼等は演劇そのものが〈事件〉であることを期待し、抑圧されつつある獣性の解放をそこに求めた。彼等は舞台を見ながら舞台を突きぬけて背後の〈街〉を見ていた。そこに存在しうる言語は、宝石のようにきらびやかにカットされたものはじきとばされ、泥まみれのラグビーボールのように舞台と客席との間に素早く荒々しくパスされるものでなければならなかった。

しかし街から通行人の姿が一人二人と消えはじめた。人が氾濫していても通行人の姿はそこにはない。街

が完全に獣性を消失したから通行人は自らの獣性を放棄して潰走したのか。「ぼくらが非情の大河……」の時に、痛い程それを感じた。そして「泣かないのか? ……」は、その「街」との訣別の意味で書かれたもので、具体的には五年間の新宿連続公演にピリオドをうつためのものであった。⁽²⁹⁾

劇場とは、施設のことなどではなく、外部の力が内部へと吹き込み、また内部から湧き出る力が外部へと吹き出ていく活動の場であらねばならなかった。そのような場を出現させるためには、一方で、縛りを解かれた言葉と俳優の演技が必要であり、他方では、劇場に外部を導き入れることが必要だった。後者の作用を担うのが観客であり、その力が持続するためには、彼らは通行人の持つ「多様な現実」であり続けなければならなかった。この相互媒介的な作用は劇を不安なものとしたが、それこそが劇の力となり、同時に観客たちを「街の無名の戦士」たらしめるのだった。吉増剛造は〈三島由紀夫さん

の自死は一九七〇年だったけど、その前年あたりの新宿は、ほとんど戦場のようにでした」と言っている（『我が詩的自伝』、講談社現代新書、二〇一六年）。

しかし、この幸^{ユイフォーツク} 福な交感状態は、永続することがない。右記の清水の言からも、通行人が消えていったと書かれている。それを感じたのは『ぼくらが非情の大河……』を上演した時のことだと言っているが、同じことを演出の蜷川も述べている。彼は、初日の舞台を見つめて、状況の衰退をそのまま反映した舞台は異様に美しかったこと、けれども俳優たちの演技は痩せ細っていることを認め、次のように書き留めている。（闘争と関わりをもたない若者たちが客席を埋めつくし、彼らはただゲラゲラ笑っていた。ぼくらは、現実からずれはじめていた。ぼくは、そそけだつような恐怖を味わっていた。その時にしか成りたない演劇を、ぼくらはつくろうとしていた。その、時間に刻印された演劇が、現在の時間からずれはじめたのだ⁽³⁰⁾）。

「街の無名の戦士」のこの消滅は、第7章で見た、七

〇年代前半の新宿から渋谷への盛り場の移行と呼応しているように思われる。吉見は、新宿は西口開発によって新都心となったものの、吸引力を失っていったと見たが、この変化は、清水の視点から言えば、通行人たちの飼い慣らされない獣性が失われたことであり、蜷川の視点から言えば、自分たちが時代の現実からずれ始めたことであった。その時にしか成りたない演劇は、「その時」が消えると、同じように消えるほかない。舞台から溢れ出た運動はやがて力尽きる。そうであるなら現実との交感を目的に創設された劇団は意味を無くする。作家、演出家、それに俳優たちは劇団を解散し、それぞれが新たな方向を見出さなくてはならない。清水は、七六年に劇団木冬社を結成し、以後七八年に『火のようにさみしい姉がいて』、八六年に『夢去りて、オルフェ』等を書き、上演する。彼はテレビ・ドラマの領域にも進出する。櫻社に属した石橋蓮司らの俳優たちは、劇団第七病棟を結成し、唐十郎の作品などを上演する。他方、蜷川は前述のように商業演劇へと活動の場を移し、『ロミ

オとジュリエット』のあと、シェクスピアを続ける一方で、八三年に『王女メデア』を皮切りにギリシア悲劇を斬新な演出で上演し、また海外公演へも乗り出す。清水と蜷川は、八二年の『タンゴ・冬の終わりに』で共同作業を再開し、旧作の再演も行うが、これらについては、稿を改めねばならない。

5 劇場からの脱出 寺山修司+天井棧敷

私たちは六〇年代において、時代の変化が、演劇のあり方の上に大きな変化をもたらしたことを見てきた。その変化は俳優の存在の重視、劇構造の重層化、劇場空間の変化という三つの相で確かめられた。またそれらを、唐十郎と状況劇場、鈴木忠志と早稲田小劇場、清水邦夫・蜷川幸雄と現代人劇場・櫻社いう三つのケースで、それぞれ異なる現れ方をするものの、いずれにおいても認められることを知った。だが、この運動の例証をもうひとつ見ておこう。それは寺山修司と天井棧敷の場合である。

当然違いもあるのであって、唐、鈴木、清水、蜷川たちと同世代であるけれども、彼らが新劇や学生演劇での活動したのちに、小劇場運動といわれるものを開始したのに対し、寺山はすでに歌人・詩人・放送作家——十八歳で短歌研究新人賞を受けている——として若くから知られた存在となった上で、演劇活動を開始した。それは彼が演劇に対していわば外側にいた人間だったということだが、そのことは彼に、演劇を内部から変えるというよりも外部からいっそう大胆に攪乱し、それだけ大きく変えようとすることを可能にした、と言える。

寺山が「見世物の復権」を掲げ、自分の戯曲を上演するために演劇実験室と性格づける天井棧敷を結成するのは、一九六七年のことである。旗揚げ公演は『青森県のせむし男』（六七年四月）で、続いて『大山デブコの犯罪』（六七年六月）、『毛皮のマリー』（六七年九月）『書を捨てよ、町に出よう』（六八年九月）が上演される。六九年には、渋谷に天井棧敷館と名づける自前の劇場を開き、本拠とする。最初に上演されたのは『時代はサー

カスの象に乗って』(六九年三―四月)である。同じ年の六月、ドイツのフランクフルトで開かれた演劇祭に、『大神』と『毛皮のマリー』をもって参加する。これは日本の現代劇の最初のヨーロッパ公演だった。

寺山には、前述の演劇家たちと同じく、新劇的な演劇に対して批判があった。そのことは、まず俳優についての考えに典型的に現れる。劇団を創設するに際して団員が募集されたが、求められたのは、訓練を受けた職業的な俳優ではなかった。当時彼の妻で制作を担当した九条今日子は、寺山の考えは「劇団といっても特別な演技訓練などをしないことにしよう、だから『俳優募集』というのだけはやめよう。存在そのものがすでに俳優という人たちが集まってくるのがのぞみだ⁽³¹⁾」というものであったことを伝えている。事実、旗揚げ公演の『青森県のせむし男』では、出演者は広く募集され、その標語は「奇優怪優侏儒巨人美少女等募集」であった。主役のせむし男は、街中でスカウトされた素人男優だった。

『せむし男』では、それまでシャンソン歌手であった

丸山明宏(後に美輪姓となる)が初めて俳優としてデビューする。次々作で彼女が主演した『毛皮のマリー』では、ゲイ・バーのママたちが出演した。その前の『大山デブコの犯罪』では、のちに中心的俳優となる新高恵子――当時はピンク映画の女優だった――が登場するが、寺山は、〈私にとって、この作品の台本はどうでもいいのであり、要するにステージの上に、一〇〇キロ前後のデブコが数人並び、他にヌード、セミ・ヌードの男女が見世物小屋の絵看板のように立ち並びさえすればよかったのである〉⁽³²⁾と書いていて、事実そのような舞台が実現される。

『書を捨てよ……』では、詩を書く高校生たちを集めてそれぞれの自作の詩を朗読させる場面を含んでいた。次の『時代はサーカスの象に乗って』のシナリオ中には、〈やがて誰もが十五分ずつ世界的有名人になる日がやってくる〉というアンディ・ウォーホルの言葉が引かれて⁽³³⁾いるし、寺山自身も〈少なくとも三分ぐらいだったら、世界中のひとがみんな名優になれる〉⁽³⁴⁾と書いてい

る。俳優は、ただ普通にそこにある人へと限りなく近づく存在だと見なされている。

いわゆる小劇場運動の中でも通常は、演劇は俳優が演じるものであると、また俳優は熟達した演技力あるいは存在感を持っていなくてはならないと考えられていた。

状況劇場には磨赤児や李麗仙、早稲田小劇場には白石加代子、現代人劇場・櫻社には蟹江敬三、石橋蓮司、緑魔子という特異な魅力を持つ俳優がいた。

しかし寺山修司が、存在そのものがすでに俳優というような人たちと言ったとき、彼の同時代者たちと、いくらか違った様相が見えてくる。唐十郎が「役者体」を語ったとき、俳優とは、特権を与えられるべき、そしてそれを受けてしかるべき何らかの資質を持っているはずのものだった。また鈴木忠志は、俳優とは他人の前に肉体をさらし、言葉をしゃべりに行く存在で、それが人間の原形だと見なし、そのような存在は、のちに鈴木メソッドへと集成されるような訓練の中から産み出されると考えていた。

これらと較べると、寺山の場合は、俳優であること、つまり演技することの根拠は、人間のあり方のもっと通常のレベルにまで還元されている。三分ぐらいだったら誰でも名優になれる、というのは、ごく普通の人々の中に、俳優である可能性、つまり何か現状とは違った可能性があり、それをどうにかして刺激し、促し、拡大するのが演劇だということだろう。演劇の発端は、はるかに微妙なものとして取り上げられる。大きい才能ではなく、あるいは才能ですらなく、それぞれの人間が持つもっとも原形的な不安定さ、変容のため紙一重の可能性こそが根本的な意義を持つ。それを見出し作動させることが演劇の根拠となる。可能性を俳優になる前の人間のかたちで取り上げようとしたということだろう。俳優はただ存在する者へと同一視されようとする。ただ存在するとは、もっとも普遍的なあり方だが、けれども誰によってもまだ十全に実現されたことのない人間のあり方だ。

私たちの問いのこれまでの経歴との接点を確認してお

くなら、これはデュシャンのレディ・メイドに似ている。デュシャンは、用途が明瞭に指定され、誰もがそれを疑わない「便器」というそれこそありふれたオブジェを、横に倒すことで、現実から別の次元へと離脱させ、そのような次元のあることを指し示した。それはありふれたものにもまで過剰さが浸透していたからあり得たことであり、そのためにありふれたものが何らかのかたちで様態を変えられることを求めてくるということだ。それは向こうから働きかけてくるという、プンクトウムの性格でもある。横に倒すという簡単な操作によって、この隠された過剰さは始動され、それを含み込んでいた安定した世界を揺るがし始める。レディ・メイドとは、ありのままの現実のことであり、それは演劇においては、俳優としての訓練を受けていない素人のことであり、その様態をほんのわずか変更するとは、その普通の人間に俳優という様態を与えることだろう。次いでこの人間を舞台に載せることによって、舞台を取り囲む空間はかすかに不安定化し、その揺れは次第に増幅されていく。

俳優のこのあり方は、当然のこととして、劇そのもののあり方にまで変容の作用を及ぼしてくる。『毛皮のマリー』は、男娼が自分の息子だとみなす男の子を十八年の間閉じ込めて育てるというストーリーを持っていて、寺山と母親の関係という視点から論じられることが多いが、鈴木忠志の『劇的なものをめぐって』を、女性の情念の物語としてではなく、劇空間の問題として読んだように、この作品も構成的な関心によって読みたい。次のような部分がある。

刺青の男―それにしても、マリーさん、あなたはどうして変装なんかするんだね？　ちゃんとした男つうものがないながら。

マリー―それはあんたが刺青をしているのと同じことよ。どうしてそんなもの彫るの？　きれいな肌がありながら。ちゃんとした男でありながら男であるだけじゃあきたらず、警察官を演じたり船乗りを演じたり、思想家を演じたり、フットボール選

手を演じたりする人がいっぱいいるのに、おかしいじゃありませんか。女を演じるのだけを、好奇の目で見るなんて。⁽³⁵⁾

寺山は「作品ノート」のなかで、この部分を引いて、次のように言う。

たしかにわれわれは日常生活の中で、つねに何かを演じつつづけている。人生というものは数十年におよぶ一幕劇であり、その中で虚像と実像との葛藤というのは、そのまま生きるための条理の略奪戦を思わせる何かがあるようである。私は、現代人が精神の荒地にあって、「演技」による救済を思いつくことに意味をおぼえてきた。アランやヒルティのうす汚れた幸福論が、つまるところはすべて「演技論」に終始しているのは一体なぜなのだろうか？⁽³⁶⁾

俳優とは、どんな存在なのだろう？ 見てきたように

それは最初、作家の支配を抜け出す作用を持たねばならなかった。作家の意図が支配的に働く場合には、俳優に真正な同一性を保証した。この支配を拒否するために、俳優は俳優としての存在を主張しなければならなかったが、その最初のかたちが自分の肉体あるいは身体の強調だった。しかし、しかし、肉体・身体は、特に有効だったとしても、一つの方法であるにすぎないのではないか？ この拒否のためには、別の方法もあり得るだろう。それはこの真正な同一性の否定として、無名性を帯びた存在となることだ。その方がより普遍的で本質に近いかもしれない。

寺山の実行したのは、この無名性を文字どおり、素人俳優として現実の中から拾い上げ、それに強度を与えた上で現実の中へと逆に浸透させることだった。のちに彼あるいは彼女がスター俳優として定着してしまうとしても、である。無名で同一性を持たないというのは、常に違ったものとして現れるということ、差異を持つということだ。だから俳優という存在は、次々に変容しう

る。『毛皮のマリー』では、男は女になり、そのまま警察官、船乗り、思想家、フットボール選手になる。そして同様に最後には息子を女に変えてしまう。マリーは家を出て行こうとする息子欣也を呼び戻し、化粧を施して「美少女」に仕上げて、次のように言う。「坊や おまえは今にこの世で一ばんきれいになるんですよ」⁽³⁷⁾。それが舞台の作用である。

変容はさらに加速される。『時代はサーカスの象に乗って』を検討しよう。これも寺山のアメリカ体験が元にある——彼の父は米軍との戦争で戦死し、母は米軍基地で働いていた——のだろうが、やはり構造的な面から眺めてみる。シナリオの指示によれば、中央にボクシングのリングが置かれ、劇はすべてこのリングの中で行なわれ、俳優たちはリングの上で、当時ベトナム戦争の最中だったアメリカに対する親愛と拒否がない交ぜになったセリフを唱い、踊り、叫ぶ。そして彼らはリングを降りると冷やかしくと中傷とリズム・アンド・ブルースのクロスに変わる。俳優は十五人、彼らはそれぞれの役柄に

扮してはいるが、他に幾つかのカツラ、衣裳などがセコンド・コーナーに用意されていて、役を終えると、別人に扮装してまたリングに上がってゆく。つまり、すべては入れ替わり、交替する。この上演は、風俗に過ぎないという批判を受けつつも、評判となる。

このような作劇は、それまでの考えには収まらない変化を導き入れる。素人つまり現実との近さは、現実を劇の中に引き入れることだったが、おそらくはそれを読み取られて、『時代はサーカスの』は、観光バスであるはとバスから、周遊地の一つに組み入れたいという申し出があり、寺山はそれを受け入れる。劇団は、本公演のあと、バスでやって来た観客の前で、ダイジェスト版を演じた。

これも批判を受けたが、動きは、ダイジェスト版の上演だけに終わらない。劇場は、外部の侵入を受けることによって攪乱されるのだが、この攪乱を介していっそう自身の強度を高め、翻って今度は、外部へと逆流する力を持ち始める。はとバスが通行人を劇場に連れ込んだの

を逆にして、今度は俳優と舞台を外に連れ出すのである。これは『真情あふるる軽薄さ』の舞台が表現した、この時代の舞台の逸脱のもうひとつのかたちだったのだろうか？

演劇は劇場の外へと、いっそう実践的に溢出する。彼等は演劇を囲い込まれた劇場の外で実践するように促される。寺山はそれを、単に劇場外で公演する野外劇と區別して、市街劇と呼んだ。その最初は七〇年の『イエス』⁽³⁸⁾である。この劇では、半ばから観客をバスに乗せて東京の夜の町に連れ出し、とある住宅に侵入し、他人の生活に介入し、覗き見る、という趣向だった。劇を観ることは、いつの間にか現実に触れることに成り変わっている、ということだ。しかし、侵入は計画されたもので、住人は実は俳優で、演技者だった。同様の試みが七〇年の『人力飛行機ソロモン』、七一年の『地球空洞説』と続く。寺山は六九年に〈建物としての《劇場》は演劇にとつての牢獄である⁽³⁹⁾〉と書き、八二年には一歩進んで〈街は、今すぐ劇場になりたがっている。さあ、台本を

捨てよ、街へ出よう〉と書いている。

この外部への溢出が一歩を進めたものの、そして寺山の演劇的実験の頂点となったのは、七五年四月の『ノック』（演出は幻一馬）である。これは杉並区の高円寺・阿佐ヶ谷一帯で連続三十時間、同時多発的に三十三カ所で上演されるという奇想天外な劇だった。その上演については、十分な記録は残っていないし、以下に見るような理由から再演もなかったから、外側からの証言に頼るほかないのだが、残された資料⁽⁴⁰⁾によるなら、上演は次のようになされた。

この劇ではチケットの代わりに、地図が売られ、そこには当時多発的に行われる「市街劇」の場所が記されている。三三の劇は、「書簡演劇」「戸別訪問演劇」「上方演劇」「街頭イベント」など八つに分類できるが、それらを追って、観客は街中をさまよい歩き、その現場に立ち会うのである。例をひとつ取り上げるなら、最後のものについては、次のように記述されている。

「街頭イベント」中には、地上数メートルの空間を歩行する「空中散歩者」がいる。彼は宙に浮いたまま本を読み、食事をし、眠るのである。その空中人間のもとへは、やはり彼同様、不可視の道路を歩く、郵便配達夫、執達吏等がやって来て、彼の住所を検証することになる。

地上では、行く先のない老嬢、数十人を売る「老嬢売り」や、数千の闇風を上げる試み等が行われる⁽⁴⁾。

いかにも奇妙な見世物的演劇が各所で出現するらしいが、その実際については、観客の一人となった扇田昭彦の語るところを聞こう。

私たち観客は新宿駅東口で代金と引き換えに一枚のイラスト地図をもらい、それを手がかりに、まるで宝探しのように起きるはずの多くの「劇」を求めて高円寺・阿佐ヶ谷一帯を歩きはじめた。だが、地図に記された場所はかなりあいまいで、発生するはずの「劇」

の題も「時計商人ドロツセルマイヤーの失踪」という具合に、ひどく謎めいていた。このため、私たちはしだいに街を「虚構」の目で眺め始めた。見慣れた路上の光景も商店街も道行く人々も、すべてが虚構のフィルターをかけられて浮かびあがり、劇的に変形していったのだ。

俳優と街の人々の区別はつけにくくなった。俳優たちはメーキャップした演技者として姿を現すこともあったが、普通の身なりで通行人にまぎれていることもあった。深夜の路上パフォーマンスを見張るため、一人の警官が自転車に乗って追いかけてきたが、観客はそれを俳優と勘違いし、「うまいなあ、本物の警官そっくりだ」とほめた。警官は憤慨し、「おれは本物だ」と言い張ったが、観客たちはますます役者が巧みに演じている警官と思いこんだ。

「演劇」らしいシーンも展開した。私は小竹信節考案のふしぎな機械を使ってグラウンドの空中を散歩する黒マントの男を見だし、マンホールのふたをあけて

出てきた全身包帯だらけの「ミイラ男」を含む四人の男女が、夕方の阿佐ヶ谷団地の公園で優雅な食事をする光景も目撃した。だが、この「ミイラ男」が試みた個別訪問劇は騒ぎになった。玄関に不意に出現した「ミイラ男」に悲鳴をあげた主婦が一一〇番し、たちまちパトカーが駆け付けてきたのである。⁽⁴²⁾

見慣れた光景は虚構へと変容する。だがこの虚構の方がいまや現実的であるのかもしれない。しかし、この最後の事件によって、寺山らは警察の取り調べを受け、演出を担当した幻一馬は逮捕される。そして市街劇は、無関係な市民を劇に巻き込んだという批判を受け、以後上演を中止しなければならなくなる。それに対して、寺山——署名はないが執筆は寺山らしい——は、市街劇の意図を新聞で次のように主張した。まず、現代の演劇は、完結した虚構として現実社会から隔離され、劇場という「施設」の中に封じ込められ、現実を複製化した「代用品」に過ぎず、現実変革のダイナミズムを失ってしまっ

ている。このダイナミズムを取り返すためには、演劇は〈本来的なドラマツルギーによる関係の喚起に及ぶもの〉とならねばならない。その時、演劇の運動は、市民の日常を異物の侵入から守る立場と衝突する。衝突は、市民の側からすれば、平穏が攪乱される事態にほかならない。だがこの攪乱には意味があるのではないか、と問いかける。

ドアがノックされ、あけてみたら見知らぬ男が包帯を巻いて立っていた、という「主婦の恐怖」は、親子三人殺しよりも大きく新聞種になる。しかしドアがノックされ、あけてみたら国勢調査員がにこやかに立っていたということの「もう一つの恐怖」は、全く恐怖として扱われない。こうした皮肉的な市民の幸福感覚に向けて「あなた日日の生活に充足していますか?」と問いかけてみる⁽⁴³⁾ことが、市街劇の根本的な原理なのである。

人は、ドアを閉めることで、その内側を私的な領域として確保し、それで自分の存在を確立できたと考える。

しかし、彼は、関係を閉鎖し、私有し、出会いの可能性を遮断してしまっているのであって、そのようにして造られる自己という存在は、擬制に過ぎないのではないか？ 人間は本来開かれたものとしてあらねばならず、人—家—社会という階層構造は、打ち破られなければならぬ。その解放は、ドアへのかすかなノックから始まるだろう。〈市街劇『ノック』〉というタイトルは、そうした閉ざされた心をノックしてみろというほどの意味だったのである。と寺山は書いている。これはこの章の冒頭で見た「劇による襲撃」のもっとも遠くまで及んだ例であろう。

しかし、この試みは、市民の側から拒絶される。市民が、また私たちの誰もが、束の間であるとしてもある種の安心を必要とするというのが確かである以上、『ノック』が忌避されるのも、『真情あふる』から始まる、現実と共振しようとする演劇が、次第に痩せ細っていっ

たのと同様に、不可避であるのだろう。ただ少なくとも、この『ノック』によって、私たちは自分が安心を必要としていることを知り、さらにそれが不確定なものであることも知るのだが、それは安心の向こう側に別な世界があるのを知ることであって、この発見は重要であるに違いない。そして、そのようなことを知る機会は、たぶんそれほど多くはないのである。

6 死骸の流れる川

私たちは、あの過剰なものが都市に集中してくる動きを、川の流れというイメージの下に追跡できることを見てきたが、この章で追尾した演劇におけるいくつかの試みの中にも、そのようなかたちが現れていると見なすことが出来るだろうか？ 舞台が劇場の外に逸脱していく動きがあるのを見たが、それは確かに、過剰なものの動きであったに違いない。そして、この動きが水あるいは川のイメージを結ぶこともまたあったと言うことが出来るだろう。

例証の一つは唐十郎と状況劇場の場合である。先には触れなかったが、「ジョン・シルバー」連作とされる七つの作品のうちに水に関わるイメージが浮かび上がってくることは、容易に見て取れる。これらの作品を動かしているのはシルバーだが、彼は海賊であって、そもそのオリジンに海を持っていた。その上、彼は海に向かつて姿を消し、そして海から戻ってくるのが待たれている。彼は海を持つどこまでも揺動する力の化身である。この期待が物語を進行させる。最初の『ジョン・シルバー』のその冒頭で男は、〈海はどこにある？／海は今でもあるだろうか？ 捨てた海と、捨てた宝島ではない、もう一つの海と宝島は？〉と語りかける。物語は海の音の聞こえるところで、それを聞くことで展開される。

『二都物語』についても同様のことが見出される。野外の職安を営む人物たちは朝鮮からの密航者たち、つまり玄界灘を渡ってきた者たちだった。この作は日本では上野の不忍池の水上音楽堂で上演されたが、俳優たちは

不忍池を泳ぎ、ずぶ濡れのまま舞台上上がってくるという瞠目すべき演出がなされた。彼らは水の力を浴びて舞台に昇ってくる。そしてリーランは、痰壺に百円硬貨を貰い受けて、それを汚物の中から拾い上げること、海峡の上を行き来する赤い回転木馬を呼び出す。唐十郎は、この海のことを川だと言っている。〈今度の私の『二都物語』という芝居の中に朝鮮海峡、韓国ではこれを朝鮮海峡と呼ばないで、玄界灘というふうに呼んでおりますが、その意味というものを私は川だというふうに考えております〉。そしてその上で〈朝鮮海峡を隔てて二つの川がある。そしてそれは一つの磁場としてつながるでしょう〉と加えている。⁽⁴⁶⁾二つの川というのは、ソウルを流れる川と東京を流れる川のことだろうか？二つの川あるいは二つの国は、木馬によって結ばれて一つの磁場を形成する。『新二都物語』でも、水は舞台の床下から現れる。澁澤龍彦は、唐を「水の詩人」と呼んだ⁽⁴⁶⁾が、水は幻想の母胎として、唐の作品にしばしば登場する。

他方で『二都物語』と同じ年、前述のように、清水邦夫と蜷川幸雄の『ぼくらが非情の大河を下る時』が上演される。これは連合赤軍事件を踏まえた芝居であって、その最後で、兄は同志としての弟を裏切って殺害し、その死体を背負って、客席の通路を通過して消えてゆくのだが、その際のせりふは次のようなものである。

誰だ泣いているのは……風か……いや水の音だ……
河だ、河が流れてる……くさい、ひでえ臭いだ……
きつとくさった動物の死骸が流れてるんだ、猫やら豚
やら人間やら……ああ、なんて汚辱に充ちて、華やか
な混乱なんだ……とにかく河岸までいこう。構うもん
か、おれはのどがカラカラだ、さ、おれにしっかりつ
かまるんだ、ふり落とされるな、もし無事に河岸へつ
けられたらおれたちは舟を出すぞ、たとえ十月の蝶に
も似たか弱い舟でも、おれたちは漕ぎ出すんだ……⁽⁴⁷⁾

最後に川（河）が現れてくる。この川を、先に見たよ

うな、渋谷に流れ込んだいくつかの川に重ねたら、あまりにも恣意的だと批判されるだろうか？ しかし、渋谷川も宇田川も、現実的には渋谷付近で暗渠化され、下水道あるいは排水路として使われている。だとしたら、この重ね合わせにも根拠がないだろう。水を集めて下ってきた川は、あるところから塵芥と死骸をも集めて頽廢の川、厭うべき悪臭の源となる。

世界の重みを集約しながら都市というこの時代の中心へと巡ってきた川の水は、疲弊し、汚辱に満ちた水に変容している。水はもはや、美しいものとして現れることはできない。だが私たちが重要な参照先としたバタイユは、〈私たちは恥ずかしくも腐敗から生命を得ている〉⁽⁴⁸⁾とも言っている。人間を衝き動かしていたあの過剰な力は、解体する動物質の漿液と溶け合う。しかしこの溶融の中で反転し、もっとも基本的な生命力を復活させようとする。「水」は循環し、生命を甦らせ、固着を覆す力を帯びて再び現れてくるだろう。腐敗した川を嗅ぎ当ててこの最後のせりふは、事件の現実性に対してあまりに

も叙情的だという批判を引き起こしもしたが、半面で確かに、反転の契機が見出されようとしていることも示しているように思われる。

注

- (1) 『特権的肉体論』、一九九七年、白水社、収録の「役者の擡頭」による。三五—三九ページ。
- (2) 唐十郎『唐十郎全作品集』、全六巻、冬樹社、一九七九—八〇年による。梅山いつきはシルバーの連作を七篇挙げている。『アングラ演劇論』、作品社、二〇一二年、四六ページ。
- (3) 以下の「ジョン・シルバー」の引用は、『唐十郎全作品集』第一巻、九一—一二六ページから。主要な引用のみ、出典箇所を示す。
- (4) 『唐十郎全作品集』、第一巻、一一九ページ。
- (5) 『唐十郎全作品集』、第一巻、一二〇ページ。
- (6) 『唐十郎全作品集』、第一巻、一二三ページ。
- (7) 『門の向うの劇場—同時代演劇論』、白水社、一九七二年、収録の「ジョン・シルバー 螺旋世界」から、一五〇ページ。
- (8) 『唐十郎全作品集』、第一巻解説、三八五ページ。
- (9) 『アングラ演劇論』、二四一—二四二ページ。
- (10) 以下の『二都物語』の引用は、『唐十郎全作品集』、第二巻、二七三—三三四ページから。主要な引用のみ、出典箇所を示す。
- (11) 『唐十郎全作品集』、第二巻、二九八ページ。
- (12) 『唐十郎全作品集』、第二巻、三三三ページ。
- (13) 鈴木は、俳優はコミュニケーションの前提になる前言語状態ともいうべき場の雰囲気を観客との間に作り出さなければならぬが、〈そのとき、一番大事なのが下半身の感覚と足の動かし方であるというのが私の考えです〉と言う。身体感覚のこの修得が彼のメソッドの基礎にある。
- (14) 『明日の演劇空間』について「一九六八年、『内角の和I』、而立書房、二〇〇三年、十九ページ。
- (15) 『劇的なるものをめぐって・II』について、「一九七七年、『劇的なるものをめぐって』に関わる台本・資料・劇評などは、『劇的なるものをめぐって—鈴木忠志とその世界』、工作社、一九七七年、にまとめられた。引用はその七七ページ。
- (16) 『南北と現代』、一九七一年、『内角の和』収録、一八八ページ。この時期、南北は新しい演出家によってさまざまに翻案上演されている。鈴木は七〇年に「兆」という演劇グループの『夏芝居ホワイト・コメディ』という作品を演出しているが、この時も南北の『杜若艶色紫』^{かづつはいろもえとめ}『加賀^{かが}

見山田 錦絵みやまきようのにしきえをつかっている。太田省吾は転形劇場で『桜姫東文章』を七〇年、七一年の二度演出する。蛭川幸雄は現代人劇場で七一年に『東海道四谷怪談』を演出している。

- (17) 七〇年発刊の「季刊同時代演劇」に掲載。のちに『劇的なものをめぐって―鈴木忠志とその世界』に「決定版台本」として収録。引用はこの刊本の八〇―一六五ページから。『劇的なものをめぐって』と略称する。主要な引用のみ、出典箇所を示す。

- (18) 『劇的なものをめぐって』、八八ページ。
 (19) 『劇的なものをめぐって』、一三二ページ。
 (20) 『劇的なものをめぐって』、一三二ページ、脚注。
 (21) 『アングラ演劇論』、一〇九ページ。
 (22) 白石加代子へのインタビュー「舞台の上で観た舞台」、『劇的なものをめぐって』収録、一七二ページ。
 (23) 扇田昭彦『日本の現代演劇』、九二―九四ページ。
 (24) 『清水邦夫全仕事 1958-1980』上、一九九二年、河出書房新社、二二六ページ。次は二四四ページ。
 (25) 「僕の受け取ったメッセージ」は『Note 1969-2001』二〇〇二年、河出書房新社、収録、一八一―一九ページ。
 (26) この作品は二〇〇一年一月に再演され、DVD化されているので、参照することが出来る。制作：BunkamuraとTBS、販売：ポニー・キャニオン、二〇〇一年。演出は

同じく蛭川幸雄だが、終わりの部分が初演と異なる。青年と若い女が殺害された後、今度は客席から別の若い男が現れ、機関銃で群衆を皆殺しにして、舞台の奥へと去ってしまふのだ。三〇年後に加えられたこの虐殺は、何を意味するのだろうか？ DVDには蛭川のインタビューも収録されているが、そこでは再演に際し、怪物のような少年たちを生み出した時代を取り入れたかったのだ、と言っている。

- (27) 『Note 1969-1980』、一一一ページ。
 (28) 扇田昭彦『日本の現代演劇』、九八ページ。
 (29) 清水邦夫『ぼくらが非情の大河をくだる時』、一九七四年、新潮社、二四五ページ。
 (30) 蛭川幸雄「騒乱の新宿時代」『千のナイフ、千の目まなこ』収録、ちくま学芸文庫、二〇一三年、六〇ページ。
 (31) 九條今日子『ムッシュウ・寺山修司』、初出は一九八五年。ちくま文庫、一九九三年、一九五ページ。
 (32) 二〇一三年七月十日、東京、渋谷のワタリウム美術館で「寺山修司展『ノック』」が開催され、寺山の戯曲からの抜粋と写真を集めたカタログ『寺山修司劇場『ノック』閉ざされたドア、閉ざされた心をノックしてみる』、日東書院、二〇一三年、が刊行された。主にそこから引用する。四〇ページ。
 (33) 『寺山修司劇場『ノック』』、五八、六六ページ。
 (34) 扇田昭彦『日本の現代演劇』、一四〇ページでの引用に

よる。

- (35) 寺山修司『寺山修司の戯曲1』、思潮社、一九四八年、一四四ページ。
- (36) 寺山修司『寺山修司の戯曲1』、二八二ページ。
- (37) 寺山修司『寺山修司の戯曲1』、一五六ページ。
- (38) この上演については、扇田昭彦『日本の現代演劇』、一四七―一四八ページによる。
- (39) 「劇的想像力」一九六九年。『迷路と死海』、白水社、一九九三年、収録の「劇場論」での自己引用、一一九ページ。次の引用は「臓器交換序説」、ファラオ企画、一九九二年、一四〇ページ。
- (40) 『寺山修司劇場『ノック』』に収録。なお断片的だが、動画が残っていて、一部をyoutubeで見ることが出来る。
<https://www.youtube.com/watch?v=WmsW5Jew-ao>
- (41) 『寺山修司劇場『ノック』』、一二八ページ。
- (42) 扇田昭彦『日本の現代演劇』、一四九ページ。
- (43) この前後の引用は、『寺山修司劇場『ノック』』、一二七―一三〇ページ。
- (44) 唐十郎『唐十郎全作品集』、第一巻、九三ページ。
- (45) youtubeで、三分ほどの当時の映像が「状況劇場『二都物語』予告（一九七二年）」という題で公開されていて、そこで唐十郎自身が語っている。俳優たちが不忍池を泳いで登場する場面も記録されている。[https://www.](https://www.youtube.com/watch?v=y-behaQwo9Jw)

[youtube.com/watch?v=y-behaQwo9Jw](https://www.youtube.com/watch?v=y-behaQwo9Jw)

- (46) 澁澤龍彦「下降の水路をたどるゴンドラ」、『日本芸術論集成』、河出文庫、二〇〇九年、所収、三八五ページ。ただし、〈唐十郎のすべての作品が、いわば陋巷の貴種流離譚とも呼ばればびったりするような、切ないまでに甘美なノスタルジアの雰囲気にどっぷり浸ったもの〉（『「盲導犬」解説』、同書三八一ページ）という澁澤の見方には同意しない。
- (47) 『ぼくらが非情の大河を下るとき』、一八四ページ。
- (48) ジョルジュ・バタイユ『エロティシズムの歴史』、湯浅博雄・中地義和訳、ちくま学芸文庫、二〇一一年、一一一ページ。
- (49) 扇田昭彦は、当時の劇評で次のように書いている。〈連合赤軍のリンチ事件以後の状況に対する私たちの総括は、決してこのように美しい、叙情的な決意表明のレベルでなされてはならないのだ。あのあまりにも無残なリンチを真に総括するためには、それに相応した、みずからの内臓をえぐり出すほどに厳しく、無残な「論理」の創出が必要なのだ〉、『蜷川幸雄の劇世界』、朝日新聞出版、二〇一〇年、一八八ページ。